"意境"与"境界":现代词学史之观念变革与胡适、王国维的词学对话

张　健
(澳门大学 人文学院,澳门)

摘　要: 王国维《人间词话》与胡适《词选》带来 20 世纪 20 年代后期之词学观念变革。王、胡皆与词学传统对话,而二人之间亦有词学对话。二人皆融会中西,王氏提倡"境界",胡氏主张"意境",前者吸收西方之直觉说,后者汲取意象主义,同强调文学之具体可感性,皆为中国传统之情景论建构了现代观念基础,从而为诗史上唐宋之争、词史上北南宋之辨提供了现代的评判理据。王国维"境界"分观物、感物、写物三个层次,观、感系乎景与情,写关乎传达;胡适"意境"乃深刻的思想感情与清楚明白的表达,即所谓"深入浅出"。胡适认为王国维"境界"属于题材内容,而其"意境"则为对题材的看法;王国维所谓"隔"与"不隔"即其所谓能否"浅出"之问题;王国维以境界作为词史划分的标准,见解是"艺术的",其本人则着眼于词体演变本身划分词史,方法是"历史的"。由于王、胡二人在学术史上举足轻重,比较二人的词学观对于理解现代文学批评史具有重要意义。

关键词: 词学;王国维;胡适;境界;意境
中图分类号: I 207.2　**文献标识码:** A　**文章编号:** 1000-5919(2025)03-0117-16

一、现代词学史的观念变革与王、胡并论

在现代文论史上,王国维、胡适都具有极为重要的地位,此乃学术界之共识。然在现代词学史上,王国维以其《人间词话》(1908—1909)影响现代词坛,至今犹举足轻重;胡适虽编有《词选》(1927),但已成陈迹,问津者鲜,今日若谓王、胡二人两书可以相提并论,多半被以为大谬不然,不过以二人两书并论,确实曾是学术史的事实。1935 年,任访秋发表《王国维人间词话与胡适词选》,①并论两书。文章首先说明并论两书之学理依据,指出《人间词话》论词,《词选》选词,看似不能相提并论,但实际上,"《词选》并不像一般的选本。作者的意见,在书序及各家的小传中已发挥得淋漓尽致了"。② 在任氏看来,胡氏之《词选》虽是选本,可视为词论,故比较王、胡两书在学理上可以成立。任访秋认为并论二书不仅在学理上可行,而且意义重大:

> 这两部书在近代中国文学批评史上的地位太重要了,而两书的作者又都是近代中国学术界的中坚,故彼等之片言只字,亦莫不有极大之影响。自此两书刊行后,近几年来一般人对词之见解,迥与前代不侔。③

任文指出,当时普通人之词学观念发生了重大变化,换言之,现代词学史有一个重要的整体性的词学观

收稿日期: 2024-12-18
作者简介: 张健,澳门大学人文学院讲座教授。
基金项目: 本论文的相关研究受到澳门大学讲座教授基金资助(CPG2025-00044—FAH)

① 《中法大学月刊》,第 7 卷第 3 期(1935),第 109—120 页。文末注:"二三,七,二二。"可知成文于 1934 年 7 月 22 日。

② 《中法大学月刊》,第 7 卷第 3 期,第 107 页。

③ 《中法大学月刊》,第 7 卷第 3 期,第 107 页。

念变革,这一变革与王国维、胡适两人两书有密切关系,故其人其书在现代词学史乃至文学批评史占有重要的地位。

从学术史角度看,将胡、王二人两书并提并非始于任访秋。早在 1928 年 4 月,即《词选》出版的次年,《国闻周报》曾刊载记者短评《胡适选注本词选》:

> 有清三百年间,词人辈出。秀水之朱(彝尊),则步武姜(夔)、张(炎),武进之张(惠言),则崇尚寄兴。至晚近,临桂之王(鹏运),归安之朱(祖谋),则奉梦窗(吴文英)为圭臬。非守四声,协阴阳,不足以填南宋人慢词,一若词至今日,尚可付檀板金尊小红低唱者。甚矣,其惑也。能发其谬而反之正者,二十年前有海宁王国维氏,今又有胡适氏。①

这篇简评先言清代三百年词学之大势,即总体上崇尚南宋,再言王、胡二人"能发其谬而反之正",批判清代词学之错误观念,扭转其错误趋向而回归正途。此文将王国维、胡适二人两书并提,置于清代词学史中而论其地位,正可视为任访秋之先声。

上述记者简评与任访秋论文将王、胡二书置于清代词学史中论述固有其因,盖二书皆与清代词学尤其是晚清词学对话。《人间词话》云:"词家时代之说,盛于国初。竹垞谓:词至北宋而大,至南宋而深。后此词人,群率其说。"②又称"近人祖南宋而祧北宋",③即针对有清一代尤其晚清词学而言。胡适《词选》亦然。事实上《词选》与朱祖谋《宋词三百首》关系密切。《宋词三百首》刊行于 1924 年,所选作品以周邦彦、姜夔、吴文英为多。吴梅《宋词三百首笺序》(1931):"先生(引者按:朱祖谋)得半塘翁(引者按:王鹏运)词学,平生所诣接步梦窗。"又云:"彊村所尚在周(邦彦)、吴(文英)二家。"胡适选词始于 1923 年,虽未必因《宋词三百首》而起,但编选的过程中至少有与其对话的意图在。其《词选自序》(1926)云:"我深信,凡是文学的选本都应该表现选家个人的见解。近年朱彊邨先生选了一部《宋词三百首》,那就代表朱先生个人的见解;我的这三百多首的五代宋词,就代表我个人的见解。我是一个有历史癖的人,所以我的《词选》就代表我对于词的历史的见解。"④胡适在序中特别提及朱氏词选,且朱氏选本三百首,胡氏选本也三百余首,其与朱彊村对话之意图甚为明显。

前述记者书评与任访秋文章显然明了王、胡二氏与清代词学对话之意,故皆论及王、胡二书在词学史上之观念变革,但记者简评乃就王、胡二氏之观念本身所具有的变革性质立论,任访秋则着眼二人词学观念之影响,言其改变了当时读书人的词学观念,故两者可以对读互证。任访秋论二人影响下之观念变化云:"数年来一般之论词者,就时代言,称北宋而抑南宋。就个人言,对李后主、苏、辛以及纳兰性德之注意。(近时研究后主、东坡、稼轩、容若之文之载诸杂志报章者,不一而足)。"⑤此是"数年来"的"迥与前代不侔"的词学观念,前代的词学观念即是前引记者简评所言,清人论词于时代而言宗尚南宋,于词人而言则宗法姜夔、张炎、吴文英。在任访秋看来,正是王、胡二人两书,改变了清代词学尤其是晚清词学的方向,对现代词学观念产生了巨大影响。二书的影响,不仅体现在词学观念的变革上,也体现在文学史上。"就文学史言,对词之分期多以二先生之论为依归。"⑥任氏还列出王、胡二书的重版情况以证其影响:"此二书出版后之情形,吾等即就其重版次数之多,即可知文坛上对此二书之认识为如何

---

① 《国闻周报》第五卷第十四期"中外书报介绍与批评"栏,1928 年 4 月 15 日,第 35 页。按:括号中人名乃本文所补。

② 彭玉平:《人间词话疏证》,北京:中华书局 2011 年版,第 263 页。

③ 彭玉平:《人间词话疏证》,第 121 页。

④ 《胡适全集》第 3 卷,合肥:安徽教育出版社 2003 年版,第 725 页。

⑤ 《中法大学月刊》,第 7 卷第 3 期,第 119 页。

⑥ 《中法大学月刊》,第 7 卷第 3 期,第 119 页。

了。”①任文从重版次数、词学宗尚、词史分期三方面论述二书之影响，称“即此三端，已可知此两书对文坛上之影响是如何的大了”。②

任访秋论二书之影响时但称“数年来”，因胡适《词选》出版于 1927 年，据此可知，其所言影响乃是在 1927 年以后至任氏撰写论文的 1934 年之间，此就意味着二人两书造成的现代词学史之观念变革发生在 20 年代后期至 30 年代前期。这里就出现一个有趣的学术史问题: 王国维《人间词话》发表于 1908 年、1909 年《国粹学报》，1915 年复刊载于《盛京时报》。那么，王氏《人间词话》在 1927 年前的近二十年间是否产生影响?③ 任访秋所谓“数年来”是忽略了《人间词话》此前的影响，还是《人间词话》仅是数年来才真正产生影响? 其原因何在? 这一问题不仅关系《人间词话》与《词选》的学术史地位，也关系现代文学批评史，即现代词学观念的确立过程问题。

就目前所知，《人间词话》发表之后，较早论及之的是傅斯年(1856—1950) 。1919 年，傅氏在王国维《宋元戏曲史》的书评中说: “余向见其《人间词话》，信为佳作。”④但未展开说明，似乎也未引起关注。吴文祺《文学革命的先驱者——王静庵先生》(撰于 1924 年) 指出，梁启超《清代学术概论》(1920) 之论文艺一节未有提及王国维，胡适《五十年来中国之文学》(1922) 中也未提及王国维，仅陈独秀笼统说过“王静庵所长是文学”，而吴文祺本人虽系统介绍王国维文学研究方面的成就，然所论乃《静安文集》与《宋元戏曲史》，竟未有言及《人间词话》! ⑤ 可见《人间词话》在当时几乎未引起注意与反响。考察《人间词话》的影响，图书出版流通乃是另一个重要标志。任访秋列举《人间词话》版本，自 1926 年 2 月由北京朴社出版俞平伯校点《人间词话》，当年十一月再版，到 1932 年共出四版。1928 年，赵万里辑《人间词话未刊稿及其他》刊载于《小说月报》(第 19 卷第 3 号) 。1928 年 1 月，文化学社出版靳德峻《人间词话笺证》，1931 年 7 月再版。1933 年 12 月，人文书店出版沈启无校点《人间词及人间词话》。从出版信息看，《人间词话》引起广泛的注意是在 1926 年以后。此一点可与胡适的说法相印证。胡氏《答任访秋》(1935) 称: “静庵先生的《人间词话》是近年才有印本的，我在他死前竟未见过此书。他晚年和我住的相近，见面时颇多，但他从未提起此书。”⑥胡适谓近年始有印本，当指 1926 年及其以后出版的《人间词话》。王国维 1927 年卒，故知胡适此前未见《人间词话》，由是亦可见王氏词学此前影响十分有限，这也是任访秋谈王、胡二氏对现代词坛之影响仅称“数年来”的重要原因。胡适《词选》一书，编于 1923 年至 26 年，⑦1927 年 7 月商务印书馆初版，1928 年 5 月再版，1932 年国难后第一版，标“新学制高级中学

---

① 《中法大学月刊》，第 7 卷第 3 期，第 119 页。

② 《中法大学月刊》，第 7 卷第 3 期，第 119 页。

③ 关于此一问题的讨论，参见彭玉平:《王国维词学与词缘研究》(上)，北京: 中华书局 2015 年版，第 27—31、459—472 页。

④ 原载《新潮》1919 年第 1 期第 1 卷，见傅梦真先生译著编辑委员会编:《傅梦真先生集》第一册上编乙，台北: 台湾大学出版社 1952 年版，第 33 页。

⑤ 吴文祺:《文学革命的先驱者——王静庵先生》，《小说月报》第 17 卷(1927 年) 号外《中国文学研究》下册。

⑥ 《胡适全集》第 24 卷，第 226 页。

⑦ 《词选序》: “《词选》的工作起于三年之前。”《胡适全集》第 3 卷，第 719 页。胡适 1924 年 1 月 2 日日记载黄云武十二月九日(当为 1923 年 12 月 9 日) 信云: “词选、戴东原两书写成，甚慰。如一时不能有便人来沪，则交邮局挂号寄下，恐亦无妨。”(《胡适全集》第 30 卷，第 144 页) 可知选词在 1923 年大体已完成，但胡适 1924 年与王国维往复论词，知其研究仍在进行，尚未定稿。《词选序》又云: “我本想作一篇长序，但去年写了近两万字，一时不能完功”(《胡适全集》第 3 卷，第 719 页) ，“去年”为 1925 年，知其仍未定稿。胡适 1926 年 7 月 17 日离京访欧(《胡适全集》第 30 卷，第 211 页) 。《词选序》云: “今年匆匆出国”“所以我决计把这部书先行付印”。(《胡适全集》第 3 卷，第 719 页) 以此可知，《词选》之交稿当在 1926 年上半年。

国语科用”,即是一种中学教本。① 如果从发生影响的角度说,《人间词话》虽早出,但其影响读书界几乎与《词选》同时,此亦任访秋谈论影响时两书并论的理由之一。相较而言,《人间词话》以传统词话形式论词,其主要影响当在词坛及学界;胡适《词选》具有中学教本性质,其影响则不止于学术界,尤及于中学生。故若就影响当时的范围而论,可以相信,《词选》应大于《人间词话》。

由于胡适《词选》后于王国维《人间词话》,那么胡适论词是否受到王国维《人间词话》的影响?前引胡适给任访秋的答书中称他未见过《人间词话》,王国维也从未提起此书,此言等于声明其《词选》与《人间词话》没有关系。胡适在1924年至1925年间曾数度致书王国维谈词曲,②未提及《人间词话》。其1925年10月9日致书并将《词选》序呈王氏请正,信云:“顷作所编《词选》序,已成一节;其中论长短句不起于盛唐,及长短句不由‘泛声填实’,二事皆与传说为异,不知有当否,甚欲乞先生一观,指正其谬误。千万勿以其不知而作,遂不屑教诲之也。”③词气甚恭。10月10日胡适致王国维云:“得手教,甚感。”王国维亦有答书。④ 结合上述《人间词话》之接受过程,可以相信,胡适编《词选》时,确实未有见过《人间词话》,而王国维虽知胡氏在编《词选》,并未对其提及《人间词话》。

我们要追问,为什么《人间词话》到20年代后期才真正发生影响?其原因值得玩味。盖清代词学史关于晚唐五代北宋词与南宋词的时代之争,有类于诗学史上的唐宋诗之争,时代之争的背后乃是观念的差异。中国诗词都是抒情的,但抒情方式上有以叙事抒情、景物抒情与以典故抒情的差异,唐诗与北宋词的传统主要是以叙事、写景抒情,而宋代江西诗派与南宋以吴文英为代表的词的传统则是以典故抒情。两种抒情方式及传统在传统文化中都有其观念依据,各有其理,难以互相说服。而以典故抒情的方式无论在观念还是在实践中都强调知识的基础与作用,此与清代学术文化的知识取向相一致,因而尤被强化。晚清尊江西派诗与崇吴文英词具有共同的观念基础。王国维之倡导境界,崇尚晚唐至北宋词、贬抑宋诗,固然上接中国诗学词学观念传统之一脉,然其现代观念源头则是西方美学中强调文学之直观性特征的理论。在晚清时代,王国维所上承的中国传统以叙事写景抒情的观念在理论上无以胜过主张典故抒情的一派,而其所依据的西方美学观念在当时尚未建立普遍的真理地位。但“五四”以后,西方美学文学观念输入中国,成为普遍统一的现代的文学观念的代表。“文学革命”的核心观念之一是反对用典,此与西方美学之强调文学的直观性正相一致。这样中国传统的以典故抒情方式在现代的统一的文学原理视野下,就失去了合理性与合法性。胡适是新文学运动的倡导者与领袖,其《词选》正代表了这种趋势。而在这种视野下,王国维的《人间词话》恰与上述趋势相一致。任访秋比较王、胡二书,称“王先生为逊清之遗老,而胡先生为新文化运动之前导,但就彼二人对文学之见地上言之,竟有出人意外之如许相同处,不能说不是一件极堪耐人寻味的事。”⑤王、胡二人观念上的一致,以及《人间词话》在20年代被再发现与迅速传播,基本原因盖在于此。

---

① 王云五1923年12月9日致胡适信中云“词选、戴东原两书写成”“我们极盼这两书能早日出版,因为高中国文一科,简直无书可读也”(《胡适日记》1924年1月2日附载,《胡适全集》第30卷,第144页)。

② 《胡适全集》第23卷,第373、377—378、385、386—387、391—392、412页。

③ 《胡适全集》第23卷,第412页。胡适寄呈王国维的内容即《词选》的附录《词的起原》。见《胡适全集》第3卷,第737—739页。根据《词选·序》,胡适本拟作长序,《词的起原》乃长序之一部分,但未及完稿,遂另草一序,而将其中的一部分内容以《词的起源》为题作为附录。见《胡适全集》第3卷,第719页。

④ 胡适《词的起原》中引述了王国维的两次答书,见《胡适全集》第3卷,第737、739页。另有一通答书(1924年7月7日)论“拍衮”。以上俱见谢维扬、房鑫亮主编:《王国维全集》第15卷,杭州:浙江教育出版社2009年版,第889—891页。

⑤ 《中法大学月刊》,第7卷第3期,第107—108页。

二、“历史的”与“艺术的”: 文体演变史与境界升降史

对于任访秋之王、胡竟有“如许相同处”的比较评论，胡适答书一方面承认“我们的见解确有一些相同之点”，但另一方面却认为“静庵先生的见解与我的不很相同”。胡适指出:“我的看法是历史的，他的看法是艺术的，我们分时期的不同在此。”① “历史的”与“艺术的”，这是胡适对于他本人与王国维词史观的概括。胡适的这一分辨很重要，提出了观察词史的角度与词史分期的标准问题。角度与标准不同，二人眼中所见的词史有别。

先看任访秋的评论。任氏指出王、胡二人的词史分期大同小异。大同之处在于，二人分词史为三期。王国维的词史三期是: 一、唐末五代，二、北宋，三、南宋; 胡适的三期为: 一、东坡以前，歌者的词; 二、东坡到稼轩、后村，诗人的词; 三、白石以后到宋末元初，词匠的词。小异之处有二: 其一，王国维以唐五代除李后主、冯延巳以外为一时期，此为伶工之词; 而胡适则将北宋东坡以前之作均列为第一期，为歌者之词。其二，《人间词话》认为南宋仅辛弃疾可以继武北宋，而《词选》则认为第二时期乃始于苏轼而止于刘克庄。任访秋指出，王、胡二人分期上的差异，乃因为王是从意境上立论，而胡从风格上立论。在任访秋看来，意境关乎内容，故王氏的分期标准是内容; 而风格属于艺术形式，故胡氏的分期标准是艺术形式。王从意境上立论，故见出李后主、冯延巳与《花间》诸人迥然不同; 胡从风格立论，故认为李、冯二人仍歌者之词，乃至欧阳修、秦观亦所不免，具有风格上的一致性。② 如果按照任访秋的说法，王国维的词史是意境的历史，而胡适的词史是风格的历史。

胡适并不认同任访秋的比较性评论，遂有“历史的”与“艺术的”之辨。胡适区分文学史的研究与文学的研究，他在《什么是“国语的文学”“文学的国语”》(1952) 中说，“我觉得研究文学有两种看法”，一种是“文学史的看法”，一种是“研究文学的看法”，③此两种看法实对应上文所说的“历史的”与“艺术的”看法。他称研究文学“让给许多作家去作”，而自己做的是文学史的研究。所谓“文学史的看法”，即是主张“研究文学史，他看如何演变”，“就是用历史的演变的方法来研究，不加以主观的看法”。④ 据此，所谓“历史的”“文学史的看法”其实就是着眼于文学的演变，客观地揭示其变化方式与过程。与此相对，所谓“艺术的”“研究文学的看法”则是从文学的角度研究其内容与形式，评论其艺术价值，这实带有“主观的看法”。⑤

胡适的“历史的”“文学史的看法”实基于他的文学史观，即“历史的进化的文学观”。胡氏《历史的文学观念论》(1917) 称，“历史的文学观念”是“纵观古今文学变迁之趋势”，看出“此时代于彼时代之间，虽皆有承前启后之关系，而决不同完全抄袭”，因而必然是“一时代有一时代之文学”。⑥ 这种“历史的文学观念”的核心就是“文学进化观念”，根本上是“历史进化的观念”，⑦这是“文明进化的公理”。⑧ 这种“历史的文学观念”是胡适提倡白话文的文学史观念依据。因为按照这种文学史观，白话文是文学进化的必然结果。胡适的文学史观念不仅引出现代的“文学革命”，同样引发“文学史革命”。胡适据此文学史观而提出白话文学的进化史，而宋词乃是白话文学进化过程中的一个关键阶段。胡适《国语文学史》(编于 1921—1922 年，1927 年出版) 称“北宋白话文学最发达的方面是在词的方面”“白话韵文

① 《致任访秋》，《胡适全集》第 24 卷，第 226 页。
② 《中法大学月刊》，第 110 页。
③ 《胡适全集》第 12 卷，第 412 页。
④ 《胡适全集》第 12 卷，第 412 页。
⑤ 《胡适全集》第 12 卷，第 412 页。
⑥ 《胡适全集》第 1 卷，第 30 页。
⑦ 《文学进化观念与戏剧改良》，《胡适全集》第 1 卷，第 138—139 页。
⑧ 《文学改良刍议》(1917)，《胡适全集》第 1 卷，第 6 页。

的自然趋势应该是朝着长短句的方向走的。长短句的词比那五言七言的诗,更近于说话的自然了”。①

在《词选自序》中,胡适阐述了“文学变迁”即“文学进化”的内部机制,词体变迁便是这种机制的结果。他说:

> 文学史上有一个逃不了的公式。文学的新方式都是出于民间的。久而久之,文人学士受了民间文学的影响,采用这种新体裁来做他们的文艺作品。文人的参加自有他的好处:浅薄的内容变丰富了,幼稚的技术变高明了,平凡的意境变高超了。但文人把这种新体裁学到手之后,劣等的文人便来模仿;模仿的结果,往往学得了形式上的技术,而丢掉了创作的精神。天才堕落而为匠手,创作堕落而为机械。生气剥丧完了,只剩下一点小技巧,一堆烂书袋,一套烂调子! 于是这种文学方式的命运便完结了,文学的生命又须另向民间去寻新方向发展了。②

胡适所谓文学史的公式在他而言实乃文学进化的原理,核心是文体的产生、发展、衰亡、再生的规律,正是这一规律决定了文学的进化,导致“一时代有一时代之文学”。文体始生于民间,由于人文学士的参与采用,文体得到了提升与发展,但由于文人的模仿,文体成为成规习套,失去了生命力,必须另向民间寻找新的发展方向,才能获得新的生命。在胡适看来,词体的演变也体现文学进化的原理。词体起于民间,流传于娼女歌伶之口,后来才渐渐被文人学士采用,题材渐渐加多,内容渐渐丰富,词体得到提升,但文人词也渐渐远离平民,失去生命力,到宋末,词体已死。词体由产生到兴盛到衰亡的历史即所谓词的“本身”的历史。元代曲子,曲子在形式上虽然不同于词体,但仍是民间的娼女歌伶之歌曲的花样翻新,所以胡适称之为词的“替身”。按照胡适的文学史公式,曲子的兴起乃是词体衰亡后向民间寻找新方向的产物。但到明代,文人学士又给曲子带来古典,搬来书袋,传染酸腐气味,使之远离平民,曲子体又死。清人力图复兴词体,但终逃不出模仿宋词的境地,故此时代可说是词的“鬼影”的时代。这是胡适的大词史观念。基于此一观念,胡适在《词选序》中将词的历史分为三个时期:第一时期自晚唐到元初(850—1250),为词的自然演变时期,即词的“本身”的历史;第二时期自元到明清之际(1250—1650),为曲子时期,是词的“替身”的历史,也可说是“投胎再世”的历史;第三时期自清初到今日(1620—1900),为模仿填词的时期,是词的“鬼影”的历史。③ 胡适原拟做三部长短句的选本,《词选》选第一时期的词,《曲选》选第二时期的曲子,《清词选》选清词。④ 但计划未能全部实现,而仅有《词选》问世。

胡适的大词史观基于根本的历史观即历史进化论,在此基础之上是文学进化论,文学进化的核心是文体的演变。胡适持此观念观察词史,则词史是词体的演变史。在文学进化的视野之下,一种文体的衰亡必然有另一种文体取代,词体衰亡,取而代之的是曲子,如此则原来分立的词曲二体在文学进化的视野下就有了历史关联,这是胡适将词曲二体纳入同一历史架构中叙述的学理原因。清词被视为词体的复兴,在胡适的文学进化视野下与曲子的衰亡有密切关系。按照胡适的原理,曲子的衰亡,必然要有一种新文体取代之。但清人未有向民间寻找,而是向前代复古,但词体早已死亡,故而清人所复的只能是死的文体,所以是“鬼影”。胡适将文体的演变置于他的文学史观之下,呈现出一幅文体兴衰迭代的历史。

胡适《词选》所选范围为唐五代到宋末元初,乃其大词史之第一阶段。此一时期又分三个阶段,其

---

① 《胡适全集》第 11 卷,第 149 页。

② 《词选》,第 9—10 页。1932 年,胡适在《中国文学史的一个看法》的讲演中,将此公式概括为四个时期,第一时期是“老百姓创作时期,与上层是毫无关系”,第二时期是“从下层的创作,转移到上层的秘密过渡时期”,第三时期“因上等作家对新花样文学之采用,遂变成了正统文学中之一部分”,第四时期是“时髦时代,此时已失去了创作精神,而转为专尚摹仿,因之花样不新鲜,而老百姓却又在创作出新的”。见《胡适全集》第 12 卷,第 232 页。

③ 胡适:《词选》,上海:商务印书馆 1928 年版,第 3 页。《胡适全集》第 3 卷,第 723—724 页。

④ 胡适:《词选》,第 3—5 页。

划分依据也是他的文学史公式。第一时期是“歌者的词”，由于词体起源于民间的歌唱，这一时期词作“都接近平民的文学，都采用乐工娼女的声口”。虽然一些作者如李后主、冯延巳乃至欧阳修等人都是士大夫身份，但其词都还是歌者之词，“北宋的词人继续这个风气，所以晏氏父子与欧阳永叔的词都还是无题的”“采用乐工娼女的语言声口”，依然体现出词体的民间性特征。第二时期，天才诗人苏轼、王安石到辛弃疾等以诗体作词，“他们不管能歌不能歌，也不管协律不协律; 他们只是用词体作新诗”。东坡作词，并不希望拿给十五六岁女郎去歌唱，“他只是用一种新的诗体来作他的‘新体诗’。词体到了他手里，可以咏古，可以悼亡，可以谈禅，可以说理，可以发议论”。王安石、黄庭坚、秦观、晁补之都是如此。他们改造了词体，成为所谓“诗人的词”。虽然黄庭坚、秦观也常给妓人作小词，有第一时期的风格，但主流风气大变，到朱敦儒、辛弃疾，更沿此风气而扩大之。这一时期的词失去了固有的音乐性，但也离开了平民性。第三时期，词人是精于音律的音乐家，词转到音律的专门技术上，不顾内容，成为所谓“词匠的词”。这一时期的词多又用古典，“音律与古典压死了天才与情感，词的末运已不可挽救了”。① 此是胡适所谓词的“本身”的历史，即词体的产生、演变与衰亡的历史。这就是胡适“对于词的历史的见解”，也是他“选词的标准”。②

胡适的词史是词体演变的历史，而在其更大的文学史架构中乃是白话文学进化历史中的一个阶段。事实上王国维也有基于文体的大的文学史观念，③其《人间词话》云: “四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。”④按照王国维的论述，一种文体成立后，由于沿袭者多，会成习套，表现力受限，必然会衰落而终被新的文体取代。这是王国维揭示的文体演变规律，在此基础上，遂有“一代有一代之文学”的论断。其《宋元戏曲史·序》(1912) : “一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”⑤这是一种着眼于文体变化的文学史观，⑥而词体是文体变化历史中的一个环节。换言之，王国维对于词史，其实也有胡适所说的“历史的”观念在。胡适主张“一时代有一时代之文学”，⑦《词选自序》中所述之基于文体的文学史观，与王国维所论证相契合。其《文学进化观与戏剧改良》(1918) 论述其进化论的文学史观，包括总体文学的进化与每一类文学(即某种文体) 的进化，而在每类文学的进化部分引证王国维《宋元戏曲史》，以为王氏所述乃是戏曲文体的进化，故胡适的文学史观与王国维具有相当程度的一致性。王国维与胡适的文体演变观念都蕴含一价值判断，即文体的盛衰与文学价值高低的关联。在某一文体的演变历史中，某一时期为盛为衰者，判断标准其实是此一时期作品之文学价值，而文学价值的判断标准是创新性，即所谓“新意”。某一文体的历史中，前期作品之文学价值高于后期，原因在于此一文体在历史过程中前期文体提供给作者更多自由创造空间，其后总会形成文体成规，影响及作品，限制创新，故后期作品价值难以与前期相比。正是基于这种观念，王国维与胡适都认为北宋词价值整体上高于南宋词，二人具有总体的一致性。但是，胡适认为文体起源于民间，王国维未有对文体起源问题有原理性的

---

① 胡适:《词选自序》,《胡适全集》第 3 卷，第 724 页。

② 胡适:《词选自序》,《胡适全集》第 3 卷，第 725 页。

③ 任访秋已经注意到此点，其论文中将其与胡适的文学史公式列为二人的共同点。

④ 彭玉平:《人间词话疏证》，第 422 页。

⑤ 王国维:《宋元戏曲史》，上海: 商务印书馆 1915 年版，第 1 页。

⑥ 这种文学史观有其传统，钱锺书先生在《谈艺录》第四节中旁征博引，述其源流，并对王国维说有所批评。见《谈艺录》(北京: 生活·读书·新知三联书店 2012 年版) ，第 79—106 页。

⑦ 胡适:《文学改良刍议》(1917) ，《胡适全集》第 1 卷，第 6 页;《历史的文学观念论》(1917) ，《胡适全集》第 1 卷，第 30 页。

论定;胡氏有一进化论观念架构,而王氏则未将之与进化论关联;胡适的文学史观为白话文提供观念支撑,为提倡白话文服务,王国维则并不主张白话文。

在胡适看来,王国维对词史的看法是"艺术的",也就是他所说的"研究文学的看法",换言之,王国维非从历史演变的角度看词史,而是从文学的艺术的角度看词史。这种角度着眼词的文学的艺术的元素及其标准,因而带有胡适所谓"主观的看法"。胡适的评论确乎有其合理性。王国维未将其对于文体演变规律的见解运用到词史的分期上,而胡适则恰恰从文体演变划分词史。词体原本与音乐结合,故是"歌者之词";其后脱离音乐,而成为"诗人之词";此后再回归音乐性,此为"词匠之词"。以词与音乐的分合关系及过程为标准,词史遂分为三期。王国维当然了解词与音乐的离合关系,但他论述词的着眼点并不在词与音乐的关系,而在词自身的文学的艺术的特征,即"境界"。《人间词话》云:"词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。"①王国维所谓"伶工之词",与胡适所谓"歌者之词",在词体的层面相通,皆谓词乃歌曲,与音乐结合。但王国维并未着眼词与音乐关系论词史,其所谓"伶工之词"与"士大夫之词"相对,所指主要不是音乐性层面的意义。在王国维,"伶工"不仅是一种职业身份,还包括这种身份所具有的修养与人格,"伶工"的身份及人格修养决定了其"眼界"。"眼界"与观物有关,"感慨"乃观物所生,而所观与所感正是王国维所谓"境界"的基本内涵,呈现在词作中构成了作品的境界。②《人间词话》云"词以境界为最上",将"境界"视为词的价值核心,这是他论词以境界为着眼点的学理原因。"境界"本是批评范畴,是衡量作品价值的标准,但王国维将之运用到词史,作为分期的依据:"五代、北宋之词所以独绝者在此。"③"境界"成为区别五代北宋与南宋词的依据。胡适指出第一期到第二期的变化是从"歌者之词"到"诗人之词",王国维则提出第一期到第二期的变化是从"伶工之词"转为"士大夫之词"。李后主代表士大夫的身份修养,其词所表现的乃是士大夫的眼界性情,形成士大夫词的境界。王国维认为,这是一大变化。这种变化具有历史意义,依之可划分词史的时代。《人间词话》又云:

> 白石写景之作,如"二十四桥仍在波心荡,冷月无声"。虽格韵高绝,然如雾里看花,终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病,皆在一隔字。北宋风流,渡江遂绝,抑真有运会存乎其间耶?

"隔"与"不隔"关乎"境界"的传达,在王国维是批评范畴,应用到词史上成为划分南北宋词的依据。王国维划分第二、第三个时期的标准与第一、第二个时期的划分标准虽都是"境界",但着眼的方面有别。第一、二个时期的划分标准是作者的情感眼界及其在作品中的体现,第二、三个时期的划分标准则为艺术表现方面的,姜夔(白石)、史达祖(梅溪)、梦窗(吴文英)词固然是士大夫之词,这些南宋词人与北宋词人的区别主要在于境界传达的隔与不隔。在胡适看来,这种划分的标准是"艺术的",带有主观性。

胡、王二人对于文体演变与文学价值实有一致的观念,这种一致性使得他们肯定北宋词高于南宋词的文学史地位。二人从不同的角度透视词史,胡适呈现了词与音乐的分合流变,王国维则论述了词的境界的历史变化。

三、"意境"与"境界":观点与题材

任访秋比较王、胡二人词论,指出"王胡二公批评文学的标准各有一专门的术语",王国维的专门术语是"境界",胡适的则是"意境"。任氏认为王国维"境界"同胡适"意境"都是"从内容上去批评时所用的标准",但《人间词话》中对"境界"有明确的解释,而胡适对"意境"却未有明确的解释,"意义颇含

① 彭玉平:《人间词话疏证》,第411页。
② 关于王国维境界说,本人有专文论之,此处不展开论证。
③ 彭玉平:《人间词话疏证》,第407页。

混”,于是任访秋本人作了归纳,认为胡氏“‘意境’与想象很有点相近”。① 胡适回应任访秋的比较性评论说:

> 他(引者按: 指王国维) 的“境界”说,也不很清楚。如他的定义,境界只是真实的内容而已。我所谓“意境”,只是一个作家对于题材的见解(看法) 。我称它为“意境”,显然着重在作者个人的看法。你的解释,完全错了。我把“意境”与“情感”等并举,是要人明白“意境”不是“情感”等,而是作家对于某种情感或某种景物作怎样的观察,取怎样的态度,抓住了那一点,从那一种观点出发。

按照胡适的理解,王国维所谓“境界”所指“只是真实的内容而已”。胡适的依据当即王国维如下数语:“境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界。故能写真景物,真感情者,谓之有境界,否则谓之无境界。”以胡适的观点看,王国维“境界”所指即“真景物,真感情”,乃是作品所写的对象,而胡适强调其本人所谓“意境”则着眼于作者对所写对象的看法态度。放在西方文论的脉络中说,胡适以为王国维之“境界”属于题材、材料,他所谓“意境”属于作者对于题材的看法态度,二人之分别在此。②

先看胡适的“意境”说。胡适强调他对文学的研究主要是“历史的”研究,旨在通过揭示文体的变化规律而进行文学革命,提倡白话文,但既要变革文体,不可能不涉及“文学的”观念。“意境”就是胡适文学论中的一个重要范畴,不仅用来论词,也用以评诗。在《谈谈“胡适之体”的诗》(1936) ,胡氏言及自己“做诗的戒约”即诗歌主张有三: 第一“说话要明白清楚”,第二“用材料要有剪裁”,第三“意境要平实”。③ 此三条涉及文学作品的构成,“材料”是题材,“意境”是作者的观点态度,“说话”是表达。关于“意境”,胡适说:

> 意境只是作者对于某种题材的看法。……“采菊东篱下,悠然见南山”,是一种意境。“朱门酒肉臭,路有冻死骨”,是一种意境。……往往一个人在不同的时代可以有不同的意境: 年龄,学问,经验,都可以影响他对于事物的看法。④

在现实世界中,人总会对事物有看法,而且人对事物的看法会随年龄、学问、经验等而发生变化。现实世界的事物进入文学中就是所谓题材,东篱采菊、望见南山都是题材,但作者在采菊、见山中呈现了其态度; 朱门酒肉、路边死骨是题材,但画面的对比呈现了作者的看法。按照胡适的说法,作品的题材包括情感、景物,“意境”是作者对某种题材的看法,因而“意境”就是作者对于作为题材的景物与情感的看法。胡适《词选》中评论中往往将“情感”与“意境”并提,此时“情感”就是题材,“意境”就是作者对于作为题材的“情感”的看法。吴文英小传中评其《锁窗寒·玉兰》:“一大串的套语与古典,堆砌起来,中间又没有什么‘诗的情绪’或‘诗的意境’作个纲领。”又说“近年的词人多中梦窗之毒,没有情感,没有意境”。⑤ 如张炎小传:“拈题咏物,刻意形容,离开了意境和情感,只是工匠的手艺而已”“我们选张炎的词,只取那些有情感或意境的。”⑥按照胡适的说法,“情感”指作品的题材,“意境”是作者对情感的看法,两者并不相同。若作品叙述他人的情感,此情感乃表现对象,作者对于所叙述的情感可以有自己的看法,此较易于理解。若作品是自我抒情,按照胡适的理论逻辑,亦当区分作为题材的情感与作者对于

---

① 《中法大学月刊》,第118页。

② 彭玉平认为,胡适将王国维境界理解为“真实的内容”,“显得肤浅”,觉得“殊难确解”,推测“或是出于理论自创的固有心理”。见《王国维与胡适: 回归古典与文学革命》(《复旦学报》2013年第5期,第51页)。其实,不仅胡适,钱锺书也是如此。其《论不隔》谓:“王氏其他的理论如‘境界’说等都是艺术内容方面的问题。”(《人生边上的边上》,北京: 生活·读书·新知三联书店2012年版,第46页)

③ 《胡适全集》第12卷,第340—341页。

④ 《谈谈“胡适之体”的诗》,《胡适全集》第12卷,第341页。

⑤ 《胡适全集》卷12,第120页。

⑥ 《胡适全集》第12卷,第127页。

情感的看法,那么如何区分作者本人之作为题材的情感和作者本人对自己的情感的看法? 胡适对此并没有明确的解说。任访秋注意到胡适将“情感”与“意境”并列,留意到两者所指有别,但他并不清楚胡适所谓“意境”究竟何意,故推测乃是想象。胡适明确指出任访秋的诠释是错误的,并对两者作了分别。若仔细寻绎胡适的论述与说明,关于自我抒情的作品,作为题材的情感和作者对情感的态度之区别盖在于,作为题材的情感侧重在情感与引发情感的事物的关联,是情感关涉的内容方面,而作者的情感态度侧重指情感中所体现出的作者的思想及精神,这方面有价值高低之别。胡适评论第一时期的词作:“内容都很简单,不是相思,便是离别;不是绮语,便是醉歌”,又云:“东坡以前的词只是写儿女之情的;下等的写色欲,上等的写相思,写离别;以风格论,轻薄的固不足谈;最高的不过凄婉哀怨,其次不过细腻有风趣罢了。”①胡适所谓内容实包括题材与对题材的看法两方面。在上述评论中,“儿女之情”即胡适所谓情感,这是作品的题材,但同是儿女之情,不同的人写出不同的态度,有不同的意义,色欲、相思、离别云云,即是胡适所谓对情感的看法,此是所谓“意境”。胡适评后主李煜词说:“词曲起于燕乐,往往流于纤艳轻薄。到李煜用悲哀的词来写他凄凉的身世,深厚的悲哀,遂抬高了词的意味;他的词不但集唐五代的大成,还替后代的词人开一个新的意境。”②在这段评论中,后主词“凄凉的身世”是题材,而“悲哀的词”“深厚的悲哀”之“悲哀”当指其所谓“对题材的看法”,但同是悲哀的情感,后主之前的词多与儿女之情相关,而后主词则非关乎儿女之情,而是身世的悲哀,这种悲哀的内涵不同于儿女之情。胡适所谓“深厚的悲哀”,乃强调后主这种悲哀情感的独特性,此即胡适所谓“意境”,指情感中所体现的个人意趣。他评朱敦儒词,以为其意境前后有变化。第一时期是南渡以前的少年时代,即“轻红遍写鸳鸯带,浓碧争斟翡翠卮”的时期;第二是南渡时期,“颇多家国的感慨,身世的悲哀”,乃“南北东西处处愁;独倚阑干遍”的时期;第三是晚年闲居时期,“饱经世故”“乐天自适”。③ 在这段评论中,胡适并没有具体区分“情感”与“对情感的看法”。实际对于个人抒情来说,“情感”与“对情感的看法”往往是融合一起的,少年的游乐、中年的家国之感身世之悲及晚年的自适既包括了胡适所谓“情感”,也体现其所谓“意境”。故在个人抒情的作品中,“意境”实指情感中所体现的意义,这种意义是作者所赋予的,乃是作者的看法。词要写情感是第一要求,但情感本身还有意义与价值的问题,这是所谓意境,作品的意境关乎作者的思想学识与人格等,有高下之别。

胡适认为意境决定风格。胡适《谈谈“胡适之体”》(1936)中清晰地表述了这种文学观念:“意境只是作者对于某种题材的看法。有什么看法,才有什么风格。……其实风格都是从意境出来;见解是因,风格是果。”④他论杜甫诗歌,以为杜甫中年的诗和晚年的诗风格不同,“只是因为他的见解变了,意境变了,所以风格也变了”。⑤ 由于风格取决于意境,有什么样的意境就有相应的风格,因而意境与风格多种多样。对于各种风格的意境,胡适认为“平实”“含蓄”“淡远”的意境“是最禁得起咀嚼欣赏的”“‘平实’只是说平平常常的老实话,‘含蓄’只是说话留一点余味,‘淡远’只是不说过火的话,不说‘浓的化不开’的话,指疏疏淡淡的画几笔”。胡适认为,以上三种意境“都不是多数少年人能赏识的”⑥。意境有高下,风格也有高低,风格的高下取决于意境的高低。他评苏轼云“苏轼的词往往有新意境,所以能创立一种新风格”,又说“新的意境提高了风格”。胡适称苏轼以前的词只是写儿女之情,其意境或是色欲,或是相思,故风格是“纤艳轻薄”。到苏词出来,“不必儿女离别,不必鸳衾雁字,凡是情感,凡是思

① 《胡适全集》第 12 卷,第 101 页。
② 《胡适全集》第 12 卷,第 95 页。
③ 《胡适全集》第 12 卷,第 109 页。
④ 《胡适全集》第 12 卷,第 341 页。
⑤ 《胡适全集》第 12 卷,第 341 页。
⑥ 《谈谈“胡适之体”的诗》,《胡适全集》第 12 卷,第 341—342 页。

想,就都可以做诗,都可以做词”。由于意境变了,也带来风格上的变化。“这种风格,既非细腻,又非凄怨,乃是悲壮与飘逸。”①胡适评柳永词“缠绵细腻,但风格不高,常有恶劣的语句”,②评黄庭坚词“确有风格很低的,如‘奴奴睡也奴奴睡’等”,③这些低的风格都与其意境之低有关。

胡适说“做新诗的方法根本上就是做一切诗的方法; 新诗除了‘诗体的解放’一项之外,别无他种特别的做法。”④一切诗的做法具有共同性,涉及一个观念前提,一切诗具有共同性即诗的普遍性的特征。他论诗的意境其实适用于古今中外一切诗,是一种普遍的诗学概念,故他以之论古代的诗词,也以之论新诗。

胡适认为其所谓“意境”是对题材的看法,而王国维所谓“境界”在他看来只是题材,这是其“意境”与王国维“境界”的区别。胡适对王氏“境界”的理解是不完整的。王国维“境界”并非仅是一个词学范畴,也不止是文学范畴,更是美学范畴,乃至哲学范畴,具有多层的含义。在文学的范畴内,境界确乎有题材内容层面的含义,即所谓真景物,真感情,胡适所言即此一层面的意义。但在王国维而言,情景之背后涉及更广泛深入的哲学美学内涵。王氏所谓“真景物”乃是无利害态度下观物之结果。其《清真先生遗事》(1910)云:“山谷云:‘天下清景,不择贤愚而与之,然吾特疑端为我辈设。’诚哉是言。抑岂独清景而已,一切境界,无不为诗人设。世无诗人,即无此种境界。夫境界之呈于吾心而见于外物者,皆须臾之物。”⑤“清景”“外物”是公共的,但对于诗人具有特殊的意义,这主要是因为观物的态度不同,诗人是以无利害的态度观物,故所见之景有别于普通人。以王国维所推崇之叔本华哲学言之,诗人观物所见乃其类之“理念”(Idea),即事物之本质,而非个物之现象,王国维所谓“真景物”之“真”实蕴含此义。王国维认为,情感也是观物的对象。《文学小言》称“激烈之感情,亦得为直观之对象、文学之材料; 而观物与其描写之也,亦有无限之快乐伴之。”⑥作为所观所写之对象的情,乃是题材,但在叔本华哲学背景中,诗人所观之情实非仅个体在一具体历史情境中之情,而是人类情感之本质,王国维所谓“真感情”实蕴含此义。这种意义上的情景成为文学的题材,构成所谓境界。《清真先生遗事》:“境界有二: 有诗人之境界,有常人之境界。诗人之境界,惟诗人能感之而能写之,故读其诗者,亦高举远慕,有遗世之意。……若夫悲欢离合、羁旅行役之感,常人皆能感之,而惟诗人能写之,故其入于人者至深,而行于世也尤广。”⑦同一外在的对象所引发观者的感想往往不同,常人所生往往是“悲欢离合、羁旅行役之感”,这种所感往往与个人利害相关,而诗人观物摆脱了个人的利害,其所感亦非系于个人,而关乎人类之命运,故能令读者“高举远慕,有遗世之意”。《人间词话》评后主词云:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。”“伶工之词”与“士大夫之词”的分别关键在“眼界”与“感慨”,即观者的观物方式与观物所感,而这系于观者的人格修养。就观物有感而言,人人能之,虽然境界有别,文学之为文学就在于将所观与所感铸成一个艺术整体并通过语言媒介传达出来,此即所写之境界。《清真先生遗事》云:“夫境界之呈于吾心而见于外物者,皆须臾之物,惟诗人能以此须臾之物,镌诸不朽之文字,使读者自得之,遂觉诗人之言,字字为我心中所欲言,而又非我之所能自言,此大诗人之秘妙也。”⑧将所观所感之境界诉诸语言文字涉及文体、技巧等诸方面问题。《人间词话》对此颇多论述。王国维所说“境界”实涉观物、感物、写物三方面意涵,胡适从题材角度理解王国维的“境界”仅得其第一个层次,即王氏“能写真景物,真感

① 《胡适全集》第 12 卷,第 101 页。
② 《胡适全集》第 12 卷,第 99 页。
③ 《胡适全集》第 12 卷,第 104 页。
④ 《谈新诗》(1919),《胡适全集》第 1 卷,第 174 页。
⑤ 《王国维全集》第二卷,杭州: 浙江教育出版社 2009 年版,第 424 页。
⑥ 《王国维全集》第十四卷,第 93 页。
⑦ 《王国维全集》第二卷,第 424 页。
⑧ 《王国维全集》第二卷,第 424 页。

情者,谓之有境界”之意义;胡适所说“意境”即对题材的看法相当于王国维“境界”之第二层次含义,即感物层面。至于王氏“境界”说背后的哲学美学意涵,胡氏“意境”全然无涉。

四、“深入浅出”与“不隔”:表现与传达

王氏之“境界”与胡氏之“意境”,都涉及表达问题。在王国维,境界的传达有“隔”与“不隔”之论;在胡适,“意境”的表现有所谓“深入浅出”之说。胡适对其本人与王国维的论述曾有比较性评论:

> 静庵先生说的“隔与不隔”,其实也说不清楚。我平常说“意境”,只是“深入而浅出”五个字。观察要深刻,见解要深刻,而表现要浅近明白。凡静庵先生所谓“隔”,只是不能浅出而已。①

胡适认为王国维所谓“隔”与“不隔”属于表现的问题,于是将王氏之说置于其本人关于表现的论述中加以比较,“隔”与“不隔”便成为能否“浅出”的问题。

胡适用“深入浅出”概括自己的“意境”说,并以诠释王国维的“隔”与“不隔”论。按胡氏“深入浅出”之说,实渊源有自。刘知几《史通》总结经典叙事传统,主“言近而旨远,辞浅而义深”;②俞樾论诗亦主“深入而显出”,其《湖楼笔谈》有云:“盖诗人用意之妙,在乎深入而显出。入之不深,则有浅易之病;出之不显,则有艰涩之患。”③胡适当受上述观念影响,遂反复论说,使之成为其文学观的基本内容。胡氏《评新诗集》(1922)云:“诗的一大原则是要能深入而浅出;感想(impression)不嫌深,而表现(expression)不嫌浅。”④值得注意的是,胡适以英文之 impression 与 expression 对应感想与表现,⑤此处“感想”即其所谓“意境”。《复陈梦家》(1931)说:“我深信诗的意思与文字要能‘深入浅出’,入不嫌深,而出不嫌浅。凡不能浅出的,必是不会深入的。”⑥所谓“深入”属于“意境”本身的深度问题,即作品所表达作者之看法的深度,体现在作品中是作品的意义深度;“浅出”属于“意境”的表达问题,即对一种清楚明白的表达。《〈歌谣〉复刊词》(1936):“诗的艺术正在能用简单纯净的语言来表现繁复深刻的思想情绪。这就是古人说的‘深入而浅出’。复杂的情绪若不能简单化,深刻的思想若不能寻得一个浅显的说法,那就用不着诗的艺术了。”⑦在胡适,意境本身有深浅之分,表达自身也有深浅之别。他曾在《〈蕙的风〉序》(1922)中将意境深浅与表达深浅之间的组合关系分为三个等级:“论诗的深度,有三个阶级:浅入而浅出者为下,深入而深出者胜之,深入而浅出者为上”。⑧ 三个等级的划分明确体现出胡适“深入浅出”的文学主张。

在传统文论中,“词浅义深”“深入浅出”与“言近旨远”相关,胡适亦以“言近旨远”阐述其主张。其《谈谈‘胡适之体’》(1936)云:“古人有‘言近而旨远’的话,旨远是意境的问题,言近是语言文字的技术问题。一首诗尽可以有寄托,但除了寄托之外,还须要成一首明白清楚的诗,意旨不嫌深远,而言语必须明白清楚。”⑨“旨远”即前所谓“深入”,关乎“意境”,有寄托的诗即属于此类;“言近”涉及意境的表达,胡适认为,要明白清楚。其《读沈尹默的旧诗词》(1919)云:

---

① 《致任访秋》,《胡适全集》第 24 卷,第 227 页。

② 刘知几著,浦起龙释,吕思勉评:《史通》卷六《叙事》,台北:华世出版社 1975 年版,第 151 页。

③ 俞樾:《湖楼笔谈》卷六,第一楼丛书本,第 10a 页。

④ 《胡适全集》第 2 卷,第 809—810 页。

⑤ impression 是印象主义文论中的重要术语,如亨利·詹姆士(Henry James,1843-1916)在其《小说艺术》(“The Art of Fiction”)中称,小说是“对生活的个人的直接的印象”(a personal, a direct impression of life)。见 Henry James, *Partial Portraits*,(London: Macmillan and Co., 1899),p.384。

⑥ 《胡适全集》第 24 卷,第 75 页。

⑦ 《胡适全集》第 12 卷,第 331 页。

⑧ 《胡适全集》第 2 卷,第 821 页。

⑨ 《胡适全集》第 12 卷,第 340 页。

我以为寄托诗须要真能“言近而旨远”。……我想“言近而旨远”是说：从文字表面上看来，写的是一件人人可懂的平常实事；若再进一步，却还可寻出一个寄托的深意。……“言近”则越“近”(浅近)越好。“旨远”则不妨深远。言近，须要不倚赖寄托的远旨也能独立存在，有文学的价值。①

胡适区分言内之意与言外之旨。“旨远”即是通过言内之意寄托的言外之旨，此一方面胡适认为不妨深远。所谓“言近”指已说出的内容，表层的意思，即所谓言内之意。在胡适，“浅出”“言近”或“明白清楚”不仅指语言层次的浅白的语言，更触及表现方式层面的问题。深远的意旨要通过艺术手段转化成明确清楚的事或景，成为表层的言内之意。表层的事或景具有自身的完整性，有独立的意义，语言应该浅近易懂，自身具有文学性。即便读者不明其深层的意旨，也不妨碍对作品的理解与欣赏；若了解其深层的旨意，则有更多一层的理解与欣赏。胡适以黄庭坚《望江东》词为例：

江水西头隔烟树。望不见，江东路。思量只有梦来去。更不怕，江拦住。　灯前写了书无数。算没个，人传与。直饶寻得雁分付。又还是，秋将暮。②

胡适认为此词“写的是相思，寄托的是‘做官思想’”。③“相思”是表层之意，“做官思想”是深层之旨，是寄托在相思之中，透过相思传达出来的。就写相思而言，本身即是完整独立的表现，本身即有独立的文学的价值，离开寄托之旨，并不影响其表层之文学性。他又以辛弃疾《祝英台近·晚春》为例：

宝钗分，桃叶渡，烟柳暗南浦。怕上层楼，十日九风雨。断肠片片飞红，都无人管，更谁劝、啼莺声住？　鬓边觑，试把花卜归期，才簪又重数。罗帐灯昏，哽咽梦中语：是他春带愁来，春归何处？却不解、带将愁去。④

胡适认为，其词表面上“写的是闺情”，但如“片片飞红，都无人管”之类“寄托的是感时”，而“试把花卜归期”之类则是“感身世”。写闺情的内容也是清楚明白、独立完整的，时事身世之感是寄托在表层意义之后的。总之，以上两首作品的表层意思是清楚明白的，此是所谓“言近”，而其通过表层之意所寄托的深层之旨应该深刻，此是所谓“旨远”。

在胡适，所谓“深入”“旨远”，指“意境”的深远；所谓“浅出”“言近”，指“意境”表现清楚明白。在传统文论中，表达的深浅往往与含蓄、直露相关。清楚明白的表达往往直露，而深隐的表现常常含蓄。但清楚明白的表达并不等于直露，如前所言有寄托的诗，表层之意的表达清楚明白，可谓直露，但表层之意寄托深远之旨，就深远之旨的表现而言，则是含蓄。含蓄的表现也要使人明白，“古人的‘含蓄’，并不是不求人解的不露，乃是能透过一层，反觉得直说直叙不能达出诗人的本意，故不能不脱落枝节，超过细目，抓住一个要害之点，另求一个‘深入浅出’的方法”。⑤但是，表现方面的含蓄、直露与“意境”的深浅是两回事。“诗固有深浅，倒也不全在露与不露。”⑥胡适以《诗经》“取彼谮人，投畀豺虎”为例，认为“这是很露的了，然而不害其为一种深切的情感的表现”。⑦此乃情感深，表现直露者。相反，“李商隐一派的诗，吴文英一派的词，可谓深藏不露了，然而究竟遮不住他们的浅薄”。⑧此乃内容浅而表达深。这种作品“深藏不露”的表达乃是“不求人解的不露”，让人难以理解。胡适曾以朱彝尊的咏物词《沁园春·胆》为例：

---

① 《胡适全集》第 1 卷，第 155 页。
② 唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局 1995 年版，第 412 页。
③ 《读沈尹默的旧诗词》，《胡适全集》第 1 卷，第 155 页。
④ 唐圭璋：《全宋词》，第 1882 页。
⑤ 《〈蕙的风〉序》，《胡适全集》第 2 卷，第 821 页。
⑥ 《〈蕙的风〉序》，《胡适全集》第 2 卷，第 820 页。
⑦ 《〈蕙的风〉序》，《胡适全集》第 2 卷，第 821 页。
⑧ 《〈蕙的风〉序》，《胡适全集》第 2 卷，第 820 页。

蘖坞芝房,一点中池,生来易惊。笑金钗卜就,先能断决;犀珠镇后,才得和平。楼响登难,房空怯最,三斗除非借酒倾。芳名早,唤狗儿吹笛,伴取歌声。　　沉忧何事牵情?悄不觉人前太息轻。怕残灯枕外,帘旌蝙拂;幽期夜半,窗户鸡鸣。愁髓频寒,回肠易碎,长是心头苦暗并。天边月,纵团栾如镜,难照分明。①

此词所写的对象是人体,按照胡适的观点,咏物词可以有寄托,但至少让人看得懂所咏何物,应该有清楚明白的独立的表层意思,然后再谈有无寄托。胡适指出,朱彝尊这首词,即便是大学的国文教授,也难以"看得懂他'咏'的是什么东西",不能表情达意,"那配称为'文学'"。②

胡适认为,明白清楚的表达是文学的基本特征之一。其《什么是文学》(1920)云:"语言文字都是人类达意表情的工具;达意达的好,表情表的妙,便是文学。"③在胡适,文学与非文学的界限并不在表现的对象,而在表达方式。文学是对情与意的"好"与"妙"的表达。表达方面的"好"与"妙"有三个方面:"第一要明白清楚,第二要有力能动人,第三要美。"④胡适所谓"浅出""言近"即是"明白清楚"。关于"明白清楚",他进一步解释道:"因为文学不过是最能尽职的语言文字,因为文学的基本作用(职务)还是'达意表情',故第一个条件是要把情或意明白清楚的表出达出,使人懂得,使人容易懂得,使人决不能误解。"⑤在胡适,他的白话文学主张其实与明白清楚的表达密切相关。按照他的说法,"白话"有三个意思:一是戏台上说白的"白",是"说得出,听得懂的话";二是清白的"白""不加粉饰的话";三是明白的"白""明白晓畅"的话。⑥ 按照胡适的观念,白话是其所谓"明白"的重要条件。与之相关,明白清楚的基本要求之一是不用典。他批评李商隐诗、吴文英词的重要原因即其好用典故,以至不能浅出。清楚明白的表达的另一个基本要求是合乎文法。他在《尝试集自序》中说,"我读杜诗,只读《石壕吏》《自京赴奉先五百字》一类的诗""七律中最讨厌《秋兴》一类的诗,常说这些诗文法不通,只有一点空架子"。⑦ 合乎文法是保证表达明白清楚的基本条件。

明白清楚不仅是胡适对于诗歌表达的要求,而且是他对整个思想与表达的要求。《致陶希圣》(1935):"思想必须从力求明白清楚(Clear and distinct)入手,笛卡儿所以能开近世哲学的先路,正因为叫人力求清楚明白。从洛克以至杜威、詹姆士,都教人如此。我们承两千年的笼统思想习惯之后,若想思想革新,也必须从这条路入手。"⑧因此,胡适的"明白清楚"说有着更深远的意义,他将思想的清晰性视为现代文化的基础,力图由此推进中国文化的现代化。

胡适的"意境说"包括思想感情与表达两个方面,即深刻的思想情感与浅显明白的表达的结合。王国维的"境界"包含"感"的层面,也就是思想感情,王氏推崇"感"的深刻性。就这方面而言,胡、王二人具有一致性。但王国维受叔本华影响,认为关乎人生及世界之本质的思想感情,其感深,而有关政治的、历史的、个人遭际的思想感情则是非本质的,其感浅。胡适所谓深刻显然关于家国,与王国维有别。在胡适看来,王国维所谓"隔"与"不隔"即属于表达的问题,而所谓"不隔"相当于他所谓"浅出",所谓"隔"即不能"浅出"。"隔"与"不隔"的区别乃是表达的是否"明白清楚"。胡适从表现的角度理解"隔"与"不隔"大体合理。但王国维所谓"不隔"是否相当于胡适所谓"清楚明白"?其实两者有关联,但并不相通。王国维所谓"不隔"指境界的传达上的具体可感。"境界"包括观物、感物与写物三个层次,诗人所观所感之境通过语言文字表现传达出来,成为所写之"境界"。所写之境如果完全能呈现所

① 《曝书亭集》卷二十八,第8a页。
② 《什么是文学》,《胡适全集》第1卷,第207页。
③ 《胡适全集》第1卷,第206页。
④ 《致钱玄同》,《胡适全集》第23卷,第264页。
⑤ 《致钱玄同》,《胡适全集》第23卷,第264页。
⑥ 《白话文学史自序》,《胡适全集》第3卷,第716页。
⑦ 《胡适全集》第10卷,第16页。
⑧ 《胡适全集》第32卷,第464—465页。

观所感之境,便是“不隔”,否则便是“隔”。在此意义上言,“隔”与“不隔”确乎属于表现与传达的问题。但王国维受康德、叔本华美学影响,强调“直观”,因而所观所感都是直观而得,具有具体的生动性,现诸文字成为所写之境,也应具有直观之特征。但文学以语言文字为媒介,语言文字具有抽象性,因而作者必须调动一些手段使语言文字能够指向并传达所观所感的境界,保持境界的直观性,而读者则必须借助想象实现作品境界的具体性与直接性。如果作品能够完美地将作者所直观的境界具体可感地传达出来,即是“不隔”,王国维谓之“语语如在目前”; 如果作品不能将作者直观的境界具体可感地传达出来,便是“隔”,王国维以“雾里看花”喻指之。① 因而在王国维,“隔”与“不隔”涉及两个层面,一是境界本身的直觉性特征,二是境界传达的直觉性效果。境界的直觉性关于观物与感物的状态与方式,而境界传达的直觉性效果则关于写物的方式,与艺术媒介、表达技术关系密切。胡适也主张诗歌的具体直接性。其《谈新诗》(1919) 说 “诗须要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的; 越偏向具体的,越有诗意诗味。凡是好诗,都能使我们脑子里发生一种——或多种——明显逼人的影像。这便是诗的具体性。”②胡适认为散文与诗的分别“在于抽象与具体的两种趋向。文不妨多带抽象性,诗不可有抽象的性质。诗是偏于具体的。越趋向具体的,越有诗味”。③ 他在《致青木正儿》(1920) 中重提《谈新诗》的观点,主张“具体的写法”“做诗须要使读者脑中呈现浓厚明了逼人而来的影像”,认为“近代西洋诗人提倡的‘Imagism’(影像主义) ,其实只是这个道路”。④ 胡适受意象主义诗学影响,强调诗的影像性。他举王维“大漠孤烟直”等诗句,认为这些句子的好处在于“能使我们脑子里发生一种明显逼人的影像(image) ”“有时一句里不止含有一个影像”,如“鸡声茅店月,人迹板桥霜”,“只是一串影像,合成一个‘早行’的观念”。⑤ 胡适指出,“凡全称名词都是抽象的,凡个体事物都是具体的。故说‘女子’是抽象的,不能发生明了秾丽的影像。若说‘红巾翠袖’,便可引起一种具体的影像”。“一切诗词的套语(Conventions) 都是这样发生的,都是要引起具体的,明显逼人的影像。但人的心理又容易养成习惯性的趋向,新鲜的影像见惯了便不发生效力了。所以‘务去陈言’,只是要时时创造能发生新鲜影像的字句。”⑥胡适认为,诗歌不是不能表现抽象的观念,但“凡是抽象的材料,格外应该用具体的写法”。他举《诗经 · 伐檀》为例,称“社会不平等是一个抽象的题目”,但诗人却用了“具体的写法”; 再以杜甫《石壕吏》为例,“写一天晚上一个远行客人在一个人家寄宿,偷听到一个捉差的公人同一个老太婆的谈话。寥寥一百二十个字,把那个时代的征兵制度,战祸,民生痛苦,种种抽象的材料,都一起描写出来了”。⑦ 相反,李商隐的诗句“历览前贤国与家,成由勤俭败由奢”,“用的是几个抽象的名词,不能引起什么明了秾丽的影像”,因而“这不成诗”。⑧ 虽然胡适所谓“影像”与王国维“语语如在目前”具有相通性,但二人有着重要的分别。王国维认为艺术是一种直觉的认识方式,与抽象的认识方式相对,艺术境界的具体可感乃是这种直觉的认识方式有关,艺术技巧的运用就是要保持这种直觉的结果,因而创作不能从概念出发,通过技巧将概念具体化; 胡适则不然,他并未从认识方式角度看待诗的具体性,并不像王国维那样认为诗歌创作是一个特别的思维方式,他并不认为诗歌的影像性是直觉思维方式的产物,而是认为诗人可以先有一个抽象的主题,进而通过艺术手段将其具体化,影像性是艺术方法与技巧的产物。胡适所谓

---

① 《人间词话》: “觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词犹有隔雾看花之恨”,“白石写景之作,虽格韵高绝,然如雾里看花,终隔一层”。
② 《谈新诗》(1919) ,《胡适全集》第 1 卷,第 174 页。
③ 《胡适杂记》之一,《胡适全集》编者拟题《诗与文的区别》,《胡适全集》第 12 卷,第 31 页。
④ 《胡适全集》第 23 卷,第 272 页。
⑤ 《胡适杂记》,《胡适全集》第 12 卷,第 32 页。
⑥ 《胡适杂记》,《胡适全集》第 12 卷,第 33 页。
⑦ 《谈新诗》,《胡适全集》第 1 卷,第 175—176 页。
⑧ 《谈新诗》,《胡适全集》第 1 卷,第 174 页。

"影像"与王国维所谓"隔"与"不隔"有关联,但其所谓"清楚明白"主要不是指"影像"性自身及其传达效果,而在于意义的可理解性,无论是深层的意义还是表层的意义; 王国维之"不隔"则在境界的可直感性。换言之,胡适强调其意思明白清楚,王国维强调其境界具体可感。在胡适看来,境界的具体可感正是由于意思的明白清楚,但其实两者并不能等同。感觉的清楚鲜明与意思的清楚明白,一是诉诸直觉,一是诉诸理智,前者说感到,后者说知道,两者存在差异。

王国维《人间词话》与胡适《词选》都融合中西观念而与词学传统尤其是清代词学对话。在文学观念层面上,王氏认为文学具有直观性,胡氏主张诗歌具有影像性,两者呈现出一致性。持这种文学观念看诗史,汉魏至唐诗的主流会受到肯定,而李商隐、西昆体乃至江西诗派为代表的诗歌会受到贬抑; 以这种文学观看词史,唐五代至北宋词受到肯定,而吴文英一派相当于诗中之江西派,会受到贬抑。中国诗学史本来有唐宋诗之争,词学史有唐五代北宋词与南宋词之辨,王国维、胡适二人实将传统的争辩带入了现代理论的视野,基于文学观念的一致性,二人在词学观念也呈现出一致性。由于二人的巨大影响力,遂带来了现代词学观念的变革。但是,诗中江西、词中梦窗,影响巨大而深远,以典故抒情乃是中国文学抒情传统中之重要传统,知识是中国抒情传统的重要面向,如何对这一传统进行合理的理论阐释与历史评价,王国维、胡适并未能解决,而这正是后来者的任务与使命。

"Realm" versus "Mind Imagery": Conceptual Changes in the History of Modern *Ci*-Poetics and *Ci*-Poetical Dialogues Between Hu Shi and Wang Guowei

Zhang Jian
(*Faculty of Arts and Humanities*, *University of Macau*, *China*)

Abstract: Wang Guowei's (王国维) *Ci-Poetic Remarks on the Human World* (《人间词话》) and Hu Shi's (胡适) *Selection of Ci-Poems* (《词选》) triggered significant shifts concerning *Ci*-poetic conceptions during the late 1920s. Both scholars engaged in dialogues with the tradition of *Ci*-poetics, and also with each other on *Ci*-poetics. While both of them integrated Chinese thought with Western thought, Wang advocated the concept of "realm" (境界) , influenced by Western intuitionism (直觉说) , and Hu promoted "mind imagery" (意境) , shaped by imagism (意象主义) . They both emphasized the specificity and perceptibility of literature, providing a modern conceptual foundation for China's traditional theories of scenic imagery (情景) . Their contributions offered modern motivation for evaluating the poetic rivalry during the Tang and Song Dynasties, and the differentiation about the *Ci*-poetic traditions during the Northern and Southern Song Dynasties in the history of *Ci*-poetry. Wang Guowei's concept of "realm" consists of three levels: viewing, feeling and depicting objects. Viewing and feeling objects are concerned with scenery and emotion, while depicting objects is related to communication. Hu Shi's concept of "mind imagery" involves profound thinking and feeling, as well as simple and clear expression, known as "deep thought by plain expression". Hu Shi contended that Wang Guowei's concept of "realm" corresponded to subject matter, whereas his concept of "mind imagery" reflected views on subject matter. Wang's concept of "separation" and "non-separation" was related to the issue of whether thought can be communicated "in a plain way". Hu remarked that while Wang employed "realm" as a criterion for dividing the history of *Ci*-poetry, which was an "artistic" approach, his own methodology focused on dividing the history of *Ci*-poetry on the basis of the evolution of *Ci*-poetic forms, which was a "historic" approach. Given the prominence of both Wang and Hu in academic history, a comparison of their views on *Ci*-poetry is essential for understanding the development of the modern history of literary criticism.

Key words: *Ci*-poetics; Wang Guowei (王国维) ; Hu Shi (胡适) ; realm; mind imagery

(责任编辑 郑 园)